



Chiara di Montefalco, il Cantico dei Cantici e Dante

Citation

Pertile, Lino. 2011. "Chiara di Montefalco, il Cantico dei Cantici e Dante." In *La parola e l'immagine: studi in onore di Gianni Venturi*, eds. M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, and A. Gareffi, 23-37. Florence, Italy: Olschki.

Published Version

<https://www.olschki.it/libro/9788822260161>

Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:33954764>

Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

LINO PERTILE

Chiara di Montefalco, il Cantico dei Cantici e Dante*

1. Quando, alcuni anni fa, visitai per la prima volta la chiesa di Santa Chiara a Montefalco, rimasi colpito da un dipinto sulla parete destra della Cappella della Croce, che rappresenta l'incontro di Gesù con Chiara. Si tratta di un affresco, datato 1333, opera di un pittore umbro sconosciuto, che della vita della Santa coglie l'episodio centrale, quello che al nome di lei associa per sempre la croce.¹

Gesù vi appare in età giovanile, vestito di un rozzo saio da pellegrino, lungo fino al suolo e sprovvisto di maniche. Attraverso l'apertura da cui fuoriesce il braccio sinistro si notano i segni del costato. Una lunga corda gli gira due volte intorno al collo e gli scende in due liste sopra il saio, giù giù fino alle ginocchia. Ha il capo inclinato in avanti, e i capelli lunghi e biondi, leggermente ondulati verso il fondo, gli scendono da una parte e dall'altra del volto finissimo, ritratto di tre quarti. Gli occhi tristi guardano in avanti verso il basso, dove sta inginocchiata Chiara. Ha il naso affilato e fine, le labbra serrate e volte all'ingiù in una piega amara. Una leggera barba bionda gli copre la parte inferiore del volto dal mento ai capelli. In bilico sulla spalla destra porta una grande croce a ipilon che tiene ad angolo retto rispetto al corpo. Il braccio sinistro, nudo e scarno, è visibile per intero fino alle dita della mano che stringono l'asse longitudinale della croce; del destro non si scorgono che le quattro dita della mano che stringono dall'altra parte, un po' più in su, lo stesso asse. Il ginocchio destro, appena piegato in avanti – se ne indovina la forma sotto il panno del saio – rende l'impressione del moto in avanti del Gesù sofferente e della fatica che gli costa avanzare sotto il peso della croce. Che non si tratti di una rappresentazione della salita del Calvario si capisce dalla ferita del chiodo segnata sul dorso della mano sinistra di Gesù. Questo che appare a Chiara è il *Christus patiens*, che su di sé reca i segni della Passione.

* Una versione precedente di questo articolo è apparsa in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Arian, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi, Andrea Gareffi, Firenze, Olschki, 2010, pp. 23-36.

¹ Il dipinto comprende anche il ritratto frontale in piedi e in abito agostiniano della Beata Giovanna, sorella di Chiara, con in mano un giglio. Benché sistemata nello stesso affresco, la figura di Giovanna appare del tutto autonoma rispetto all'incontro di Chiara e Gesù che le viene narrato accanto.

Inginocchiata davanti a Gesù, Chiara, anche lei ritratta di tre quarti, ha il capo leggermente inclinato all'indietro e tiene lo sguardo fisso su Gesù. Ha anche lei la bocca atteggiata in una piega amara. Indossa un abito agostiniano – veste nera a falde, velo e soggolo bianchi. Alla base l'asse longitudinale della croce, retta da Gesù, penetra nella veste di Chiara all'altezza del cuore, e Chiara ne asseconda e guida con le mani la penetrazione. Con la mano destra, completamente distesa, Chiara sostiene la croce da sotto; con la sinistra, di cui si vedono solo le dita, stringe, sempre da sotto, l'asse della croce e se lo spinge, o tira dentro, verso il cuore. [Fig.1]

[inserire qui la foto]



Alcuni dettagli della rappresentazione – la croce, il saio, la corda – permettono di fare qualche considerazione sulla cultura che ispira questa scena. La croce ad assi lisce disposte in forma di epsilon, nota anche come croce a forca, è relativamente rara nella pittura del tempo; se ne trovano alcuni esempi, quasi tutti concentrati nella pittura dell'Italia centrale della seconda metà del Duecento.² È detta 'croce dei ladroni' perché in epoca

² HANS BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Function früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, Mann, 1981, pp. 206-09, figg. 81 (Uffizi) e 82 (New Haven). Su questi ed altri esempi di croci a epsilon con assi lisce (escluso quello di Montefalco) scrive GÉZA DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», II, 1938, pp. 143-261, in partic. pp. 151-54 e 177-78. Più diffuso verso il 1300 specialmente in zona renana è il «crocifisso gotico doloroso» in cui la croce a epsilon viene «raffigurata per mezzo di fusti d'albero irti di nodi dei rami recisi» (ivi, p. 147): oltre al de Francovich, vedi GODEHARD HOFFMANN, *Das Gabelkreuz in*

antica vi venivano appesi appunto i rei di ladrocinio. Era un tipo di croce che segnalava non solo l'esecuzione di un atto di giustizia nei confronti di un criminale, ma il disprezzo che il criminale s'era meritato da parte della comunità a cui apparteneva. Forzando le braccia del crocifisso in una posizione più o meno ad angolo retto, questo tipo di croce infliggeva un dolore ancora più acuto dell'ordinaria croce latina.

Anche la tunica senza maniche, o colobio, è indubbiamente segno di degradazione. L'aveva inaugurata san Francesco quando, ispirato dal Vangelo (Matteo 10, 9; Luca 9, 1-6; Marco 6, 8-9), aveva smesso l'abito da eremita, la cintura di cuoio, il bastone e i sandali che prima portava, sostituendoli con una sola tunica e una corda per cintura; ma la tunica l'aveva voluta nell'immagine della croce, «ruvidissima, per crocifiggere la carne e tutti i suoi vizi e peccati, e talmente povera e grossolana da rendere impossibile al mondo invidiarla».³

Molto significativo infine è il particolare della corda che pende dal collo di Cristo.⁴ Esso rinvia sia alla corda usata per legare le mani a Gesù durante il suo processo (Matteo 27,2 e Marco 15,1), e sia a quella che, secondo la leggenda, gli viene posta attorno al collo per tirarlo sul Calvario come una bestia.⁵ Ma è anche la corda che un giorno, per punirsi per aver mangiato un po' di pollo, Francesco si pose volontariamente attorno al collo, e con la quale si fece poi trascinare per tutta Assisi.⁶ Questi dettagli fanno sistema e rinviano senza dubbio alla cultura francescana che, verso la metà del Duecento, alla figura tradizionale del *Christus triumphans* aveva sostituito quella del *Christus patiens*. Tipicamente francescani sono infatti la devozione alla croce e il forte rilievo in cui vengono poste, come pratiche

St. Maria in Capitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa, Worms, Wernersche, 2006: per il Crocifisso doloroso italiano cfr. le pp. 103-126. Devo queste segnalazioni bibliografiche all'amico Frank Fehrenbach che qui ringrazio.

³ Vedi TOMMASO DA CELANO, *Vita prima di San Francesco d'Assisi*, trad. di A. Calufetti e F. Olgiati, in FRANCESCO D'ASSISI, *Gli scritti e la leggenda*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Rusconi, 1983, pp. 235-36 (1 Cel. 21-22).

⁴ Si veda ANNE DERBES, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 92-93, 124-25, 132-35.

⁵ *Ivi*, pp. 124-25. Vedi PSEUDO-BEDA, *Meditationes passionis Christi*: «Considera etiam quomodo postea duxerint eum ad Pilatum, manibus post tergum ligatis vel ante, et, ut dicitur, catenam in collo ejus, quae postea ostendebatur in Hierusalem peregrinis pro magna devotione»... *PL* 94, col 565.

⁶ TOMMASO DA CELANO, *Vita Prima di San Francesco d'Assisi*, 52,2. Leggermente diversa la versione narrata nella *Legenda maior*, VI, 2,3. In un'altra versione la corda è quella con cui Francesco si cingeva il saio, vedi DERBES, *op. cit.*, p. 133.

di vita da imitare con fervore e gioia, le sofferenze fisiche e le umiliazioni subite da Gesù prima di morire.⁷

La mia prima reazione di fronte a questo singolare dipinto fu di pensare a un matrimonio mistico nella chiave del Cantico dei Cantici, in cui il *vulnus amoris* viene provocato sul corpo di Chiara dalla croce di Cristo. Il tema della ferita che salva è dopotutto molto diffuso nella mistica tardomedievale. Basti pensare al *Transfige, dulcissime*, la fortunatissima preghiera di san Bonaventura, resa famosa secoli dopo nella versione per musica di Marc-Antoine Charpentier:

Transfige, dulcissime Domine Jesu, medullas et viscera animae suavissimo ac saluberrimo amoris tui vulnere, vera serenaque et apostolica sanctissima charitate, ut langueat et liquefiat anima mea solo semper amore et desiderio tui; te concupiscat, et deficiat in atria tua; cupiat dissolvi, et esse tecum.⁸

Ma c'è anche dell'altro. Quella croce che penetra nel corpo della Santa non è soltanto supplizio ma anche piacere, un piacere che la Santa per tanto tempo ha desiderato e che ora finalmente ottiene.

In effetti, per capire questo dipinto, è necessario risalire alla vita di suor Chiara di Montefalco, nota appunto come Santa Chiara della Croce.⁹ Nata nel 1268, Chiara si ritirò a sei anni nel reclusorio 'privato' della sorella Giovanna, a Montefalco. Nel 1290 le due sorelle e le poche altre monache che si erano associate a loro ottennero di poter vivere sotto una regola riconosciuta dall'autorità ecclesiastica e vennero ascritte all'ordine di Sant'Agostino. L'anno dopo, alla morte di Giovanna, Chiara fu promossa badessa della piccola comunità e del reclusorio, divenuto ormai monastero di S. Croce e S. Caterina, e qui trascorse una vita di ascesi e intenso

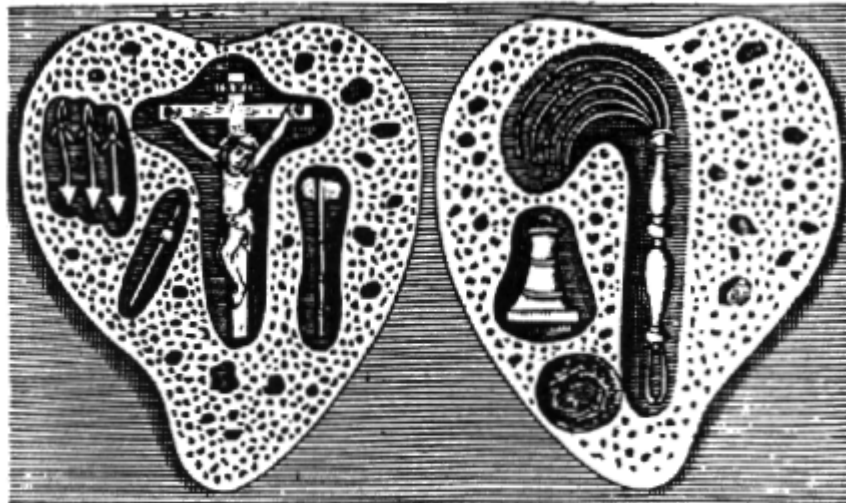
⁷ A. DERBES cit., alle pp. 134-35, offre una lista di opere del Trecento in cui il Cristo appare con la corda al collo, ma non vi include l'esempio di Montefalco.

⁸ Sul tema della ferita che sana si veda L. PERTILE, *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 95-101.

⁹ Della vita di Santa Chiara da Montefalco, scritta subito dopo la morte di lei da BERENGARIO DA SAINT-AFFRIQUE, al tempo vicario generale della diocesi di Spoleto, esistono tre edizioni leggermente diverse: *Vita di S. Chiara da Montefalco*, a cura di M. Faloci Pulignani, in «Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria», I, 1884, pp. 557-625 e II, 1885, pp. 193-266; *Storia di S. Chiara da Montefalco secondo un antico documento dell'anno 1308*, a cura di P.T. de Töth, Siena, 1908; *Vita S. Clarae de Cruce Ordinis Eremitarum S. Augustini*, a cura di A. Semenza, in «Analecta Augustiniana», XVII-XVIII, 1939-41, pp. 87-102, 169-76, 287-99, 393-409, 445-57, 513-17. Di fondamentale importanza sono le deposizioni fatte durante l'istruttoria per la canonizzazione di Chiara, pubblicate ora in *Il processo di canonizzazione di Chiara da Montefalco*, a cura di E. Menestò, Perugia - Firenze, Regione dell'Umbria - Nuova Italia, 1984.

apostolato. Dopo una malattia durata qualche tempo morì in odore di santità il 17 agosto 1308.

Il corpo di Chiara non era ancor freddo, che le consorelle di lei, «prese dal desiderio ardente e dal pensiero ispirato di preservarlo», lo aprirono e ne estrassero le viscere; «non vollero poi che queste si corrompessero, ma preservarono il cuore che era stato la sede di tante ispirazioni divine». ¹⁰ E fu proprio mentre facevano i preparativi per preservare il corpo di Chiara che trovarono nel cuore di lei, «in immagini di carne fatte di vene indurite, da una parte il crocefisso, tre chiodi, la lancia e la canna con la spugna, e dall'altra la colonna, la frusta di cinque flagelli e la corona di spine». ¹¹ Nella cistifellea rinvennero poi tre pietruzze di ugual peso, misura e colore, disposte a forma di triangolo, cioè di Trinità.



Cum Clara pectus explicat.
Fulget Crucis mysterium.

Trovati i segni della Passione nel cuore di lei, ¹² le suore capirono perché tanto spesso, mentre era in vita, Chiara aveva detto di avere la croce nel cuore.

¹⁰ Traduco dal latino della *Vita*, ed. Semenza, p. 407.

¹¹ *Ivi*, p. 403.

¹² L'illustrazione risale alla *Vita della b. Chiara detta della Croce*, edita da Battista Piergili, Foligno 1640, riprodotta negli *Acta Sanctorum, Figure*, 18 agosto, p. 673.

La fama di questi eventi si sparse presto per Montefalco, dove Chiara era già ritenuta una santa, e per la regione circostante crebbe il culto di lei, tanto che nel 1318, a soli dieci anni dalla sua morte, venne aperta la causa per la sua canonizzazione a cui parteciparono più di quattrocento testimoni. Il processo fu interrotto nel 1334 per la morte di papa Giovanni XXII,¹³ ma la santità di Chiara era già fin da allora fuori discussione presso i suoi fedeli.

L'anonimo dipinto del 1333 nasce appunto nel contesto di questo fervore. Esso rappresenta il momento in cui la Santa riceve nel cuore la croce di Cristo e inizia la storia della sua devozione alla croce e alla Passione.

Come attesta la *Vita*, Chiara non era *litterata* e non lasciò nulla di scritto o dettato da lei. Abbondano però le testimonianze lasciate dalle sue consorelle e da tutti coloro che ne udirono i bellissimi discorsi e conobbero le opere straordinarie. Le sue consorelle raccontano che «varie volte Chiara aveva visto Cristo compiere le azioni che aveva compiuto da vivo».¹⁴ Raccontano anche di una visione particolare che Chiara diceva di avere avuto verso il 1293, durante la quale Cristo le aveva piantato la croce nel cuore. Ecco come la racconta Berengario nel suo latino:

Iuvenis quidam pulcerrimus dominus ihesus christus indutus albis vestibus, deferens quamdam crucem in humero similem et equalem in forma et magnitudine vere crucis, in qua ipse estitit (*sic*) crucifixus, clare oranti apparuit. Qui etiam dixit ei: «Ego *quero* locum fortem, in quo possim crucem fundare, et pro crucis fundatione hic reperio locum aptum». Et adhuc ipse christus adiunxit: «Si vis esse filia moriaris in cruce».¹⁵

Negli atti del *Processo* la visione della croce viene presentata in questi termini:

santa Clara retulit, dum vivebat, quod quadam vice, et fuit bene XV annis vel plus ante suum obitum, Christus apparuit sibi, et portabat ad collum seu super

¹³ Il processo, poi ripreso nel 1724, venne di nuovo inspiegabilmente arrestato. Solo la terza riassunzione ebbe l'esito desiderato e Chiara venne riconosciuta santa alla fine del 1881. Su questo lungo iter si veda E. MENESTÒ, *Il processo* cit., pp. XXIV-XLV.

¹⁴ «vidit christum in omnibus actibus quos ipse exercuit in hac vita», ed. Semenza, p. 175.

¹⁵ Ed. Semenza, p. 175. Il testo latino di Berengario edito da Faloci Pulignani (I, 1884, p. 611, § 51) si discosta da questo in alcuni particolari. Interessanti per il senso due casi: 1) dove Semenza ha «hic reperio locum», Faloci Pulignani legge «hunc reperi locum»; e soprattutto 2) dove Semenza ha «moriaris», Faloci Pulignani legge «moraris», che ha più senso, ma il *Processo* (art. CXXVIII, pp. 20, 69, 234) conferma «moriaris», anche se subito dopo fa dire a Chiara «morabor» (art. CXXX, pp. 20, 70). Della *Vita* di Chiara esiste una recente traduzione inglese: BERENGARIO DI DONADIO, *Life of Saint Clare of Montefalco*, trad. M. J. O'Connell, a cura di J. E. Rotelle, Villanova, PA, Augustinian Press, 1999.

humerum suum quandam crucem magnam ad similitudinem et magnitudinem vere crucis, in qua ipse fuerat crucifixus. Et sancta Clara predicta compassiebatur sibi. Et Christus tunc dixit ipsi sancte Clare: «Clara, ego *quero* locum fortem pro fundare istam crucem, et hic reperii locum aptum ad hoc». [...] Christus addidit dicens: «Si vis esse filia, moriaris in cruce». ¹⁶

Interessanti le formulazioni di due testimoni. Suor Tommasa:

Dicit etiam ipsa testis quod audivit a s. Clara predicta, quod Christus dixit adhuc sibi ista verba, scilicet: «Et *quesivi* per totum mundum». ¹⁷

Frate Francesco, fratello di Chiara, testimonia di aver udito il racconto della visione di Chiara dalla loro sorella maggiore Giovanna, alla quale Chiara l'aveva comunicata dopo averla tenuta segreta a tutti per sette anni. Ecco come in questa testimonianza si svolge il dialogo tra Chiara e Gesù:

Et Clara, sic videns eum, dixit: «O Domine, quid erit hoc?». Et ipse Dominus Ihesus Christus respondit sibi dicens: «*Circuivi, sed non inveni* locum ubi istam crucem fundarem, sed locus iste aptus est ad istam foundationem». Et sic dicendo disparuit. Et dixit Clara dicte Iohanne quod ex tunc in corde suo semper sensibilem crucem sensit, et ipso Christo disparente, cum doloribus acutissimis sparsis per totum corpus remanxit, quos ipse Christus crucifixus sibi infusione crucis predictae impressit. ¹⁸

Dalle testimonianze popolari emerge chiaramente un'eco che, almeno in quel punto, rimane tra le righe della *Vita* di Berengario. Il modello su cui è costruita la storia dell'incontro di Chiara con Gesù è quello del Cantico dei Cantici. Il giovane *pulcerrimus* che appare a Chiara non è un Cristo qualsiasi, ma il Cristo del Cantico che, assunto il ruolo che nel Cantico è della sposa, la cerca per vicoli e piazze, finché appunto la trova e le si unisce misticamente piantando la sua croce nel cuore di lei. Ecco i versetti del Cantico che risuonano nelle voci che raccontano la vita di Chiara:

In lectulo meo, per noctes,
Quaesivi quem diligit anima mea,
Quaesivi illum, et non inveni.
Surgam, et *circuibō* civitatem:
Per vicos et plateas
Quaeram quem diligit anima mea,

¹⁶ *Processo* cit., art. CXXVIII e CXXIX, p. 20.

¹⁷ *Ivi*, testimone 39, p. 234, righe 9-11.

¹⁸ *Ivi*, p. 294, riga 32 - p. 295 riga 5.

Quaesivi illum, et non inveni.
Invenerunt me vigiles qui custodiunt civitatem:
Num quem diligit anima mea vidistis?

Il punto cruciale consiste nel rovesciamento della situazione narrativa originale dell'epitalamio biblico. L'unione dei due sposi che nell'originale, secondo la lettera, li conduce al pieno e reciproco godimento, qui li porta a condividere l'estrema sofferenza fisica della croce. Giova ripensare agli ultimi versi di quella laude di Iacopone da Todi in cui l'Anima incontra Gesù dopo averlo a lungo cercato ed essersi spogliata nel corso della ricerca di tutti i suoi panni sudici e maleodoranti, e, finalmente trovatolo, i due hanno questo dialogo:

– Alma, poi ch'èi venuta	respondote volentire:
la croce è lo mio letto,	là 've te poi meco unire;
sacci, si vogli salire,	haverame po' albergato.
– Cristo amoroso, e io voglio	en croce nudo salire;
e voglio abbracciato	Signor, teco morire;
gaio seram' a patire,	morir teco abbracciato. ¹⁹

La croce diviene qui metafora erotica; è il letto su cui si consuma il mistico matrimonio e su cui i due amanti conoscono nello stesso momento una 'passione' in cui piacere e sofferenza vengono a coincidere.²⁰ Così un poemetto come il Cantico, ispirato alla libera espressione della gioia dei sensi, viene rivolto contro se stesso e, negata la lettera, trionfa come apologia del dolore, della rinuncia, del sacrificio di sé.

Ebbene, anche rispetto all'audace metafora iacoponica, l'immaginazione di Chiara fa un passo avanti. Chiara non si limita a salire sulla croce come fanno Francesco nell'XI del *Paradiso*, per unirsi a Madonna Povertà, e l'Anima di Iacopone per unirsi a Cristo: la croce, Chiara se la fa piantare nel cuore come in una specie di grembo, dove germina e riproduce se stessa in forma minuscola. Così si consuma il *suo* matrimonio con Gesù.

¹⁹ Si cita da *Laude*, a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974, lauda XLII, 48-53. In proposito si vedano le osservazioni di A. VETTORI, *Poets of Divine Love. Franciscan Mystical Poetry of the Thirteenth Century*, New York, Fordham University Press, 2004, pp. 134-36.

²⁰ Vedi E. AUERBACH, *Gloria Passionis*, in ID. *Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, tr. R. Manheim with a new foreword by J. M. Ziolkowski, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 67-81. Dello stesso AUERBACH è importante *Passio als Leidenschaft*, in «PMLA», LVI, 4, 1941, pp. 1179-1196, dove si studia lo sviluppo semantico dall'originale *páthos*/ *passio* al moderno *passione*.

La *devotio Crucis*, un movimento ascetico fortemente ispirato all'esempio della crocifissione, esisteva in Umbria almeno fin dai tempi di san Pier Damiani (1007-72) che nel monastero di Fonte Avellana proprio alla croce e all'attiva ricerca della sofferenza corporale aveva dedicato gran parte della sua vita e della sua scrittura.²¹ Basti citare a mo' di esempio un breve passo dal suo sermone *de exaltatione Sanctae Crucis*:

Itaque et nos in laudem beatae crucis libet exclamare: O beata crux, quae illum meruisti nova libratione suspendere, quem coelum et terra nequeunt sustinere! O crux purior vitro, rutilantior auro, quae tanquam vernantibus gemmis et margaritis, membris ornata es Salvatoris! O crux luna micantior, sole splendidior, quae prae divini magnitudine luminis, stellarum jubar, et omnia coeli astra praecedis! Tu sola inter omnia ligna silvarum electa es ad humanae redemptionis officium. Tu pondus illud sustinere meruisti, cujus virtute coelum volvitur, terra suspenditur, et universa mundi machina nunquam casura libratur. Te tartara metuunt, angeli venerantur, et omnis rerum creatura miratur.²²

Già in Pier Damiani, suscitata dall'immaginario del Cantico, si trova l'idea di imprimere il segno della croce nelle nostre viscere:

Signum hoc vitae non exprimamus tantummodo in fronte carnis, sed recondamus insuper intimis visceribus castae et sobriae voluntatis, implentes illud quod sponsae sponsus jubet in Canticis: «Pone me, inquit, ut signaculum super cor tuum, ut signaculum super brachium tuum». Perspicuum est quia quod cor cogitat, brachium operatur. Ille ergo Christum super cor suum quasi signaculum ponit, qui eum medullitus diligit, qui ad eum ferventer anhelat, qui eum anxie flagitat, qui in ejus desiderio jugiter perseverat. [...] Habeatur ergo Christus in corde, habeatur et in operatione signaculum [...].²³

Ma qui ci si muove ancora in un ambito metaforico. È l'ingenuità, la mancanza di cultura di Chiara²⁴ (e delle sue testimoni) che le permette di fare un inaudito balzo in avanti. Il suo amore per Cristo è così violento che

²¹ Sulla spiritualità di Pier Damiani con ampie citazioni dall'opera sua si veda il bel saggio di P. PALAZZINI, *La spiritualità della Croce in Chiara da Montefalco ed una sua probabile fonte: la «Devotio Crucis»*, in *S. Chiara da Montefalco e il suo tempo. Atti del quarto Convegno di studi storici ecclesiastici [...] Spoleto 28-30 dicembre 1981*, a cura di C. Leonardi e E. Menestò, Perugia-Firenze, Regione dell'Umbria- Nuova Italia, 1985, pp. 389-407.

²² PL 144, Sermo XLVIII: *Homilia de exaltatione Sanctae Crucis*, col. 776.

²³ PL 144, Sermo XXXIX, *De sancto Cassiano martyre*, col. 716.

²⁴ Cfr. C. LEONARDI, *Chiara e Berengario. L'agiografia sulla santa di Montefalco*, in *S. Chiara da Montefalco e il suo tempo* cit., pp. 369-86, in partic. 369-71.

sceglie di farsi penetrare dalla croce fin nel più intimo del suo corpo. Più intima e alta violenza Chiara non potrebbe subire; di più intenso piacere non potrebbe godere.²⁵ E dopo questa esperienza la croce rimane per sempre nel suo cuore. «Crucem domini mei ihesu christi crucifixi in corde meo porto»,²⁶ dichiara ripetutamente Chiara. Non il pensiero di essa, non la croce come metafora, ma la croce vera e propria.

Il dipinto ancora perfettamente visibile nella cappella della Croce a Montefalco rende bene questa violenta letteralizzazione della metafora e cattura in maniera più che degna la pietà popolare, o meglio il fervore che l'ha dettata. C'è un solo particolare, invero piuttosto vistoso, in cui il dipinto si discosta dall'immaginazione attribuita a Chiara. Nell'affresco il Cristo è giovane e *pulcerrimus*, ma non è vestito di bianco, *indutus albis vestibus*, come nei testi scritti.²⁷ Il Cristo dell'affresco porta un rozzo saio da pellegrino del tipico color marrone dei francescani. Questa variante non è arbitraria. Bianchi sono gli angeli e i beati, e bianco è il colore di Amore. Nella *Vita Nova* appare in sogno a Dante «un giovane vestito di bianchissime vestimenta».²⁸ Di bianco non poteva perciò essere vestito un Cristo sofferente. Rispondendo pienamente a una sensibilità francescana, il dipinto censura la suggestione erotica dello scritto di Chiara facendolo rientrare nell'ambito espressivo della pietà popolare.

Le date sono significative. Iacopone muore nel 1306, Chiara di Montefalco nel 1308 e Angela da Foligno nel 1309. La *Vita* di Berengario fu redatta tra il 1310 e il 1315²⁹ e le testimonianze relative al processo di canonizzazione di Chiara vennero raccolte subito dopo la morte di lei, al più tardi entro il 1319. Sono questi esattamente gli anni in cui Dante scrive la *Commedia*, e la coincidenza sembra tutt'altro che fortuita.³⁰ Come sarebbe stato infatti possibile sviluppare la nozione della “lieta sofferenza” che

²⁵ Sulla mistica nuziale in Chiara da Montefalco vedi C. LEONARDI, art. cit., pp. 376-79.

²⁶ Ed. Semenza, p. 397. Cfr. *Processo*, p. 71, 2-3; p. 234, 31 («io aggio Yhesu Christo mio crucifisso intro el core mio»); cfr. anche p. 295, 11.

²⁷ Suor Tommasa lo dice «indutus vestibus candidis, sive albis»: *Processo*, p. 234, riga 3.

²⁸ *Vita Nova*, 5.10 [XII 3]; si cita dall'edizione a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996; per gli angeli vedi *Conv.* IV 22, 13-18.

²⁹ Vedi S. NESSI, *Appendice storico-documentaria* in *Processo*, p. 608.

³⁰ Un rapporto tra mistica e poesia “nella tradizione delle mistiche” viene proposto nell'articolo “Mistica e crisi della teologia universitaria” di F. SANTI in *Il “Liber” di Angela da Foligno e la mistica dei secoli XIII-XIV in rapporto alle nuove culture. Atti del XLV Convegno storico internazionale. Todi, 12-15 ottobre 2008*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2009, pp. 313-54 (specialmente pp. 337-45).

informa di sé il *Purgatorio* senza l'esperienza della pietà popolare che abbiamo appena tratteggiato?³¹

2. L'episodio dell'impressione della croce nel cuore di Chiara è indubbiamente il più sensazionale nella *Vita* della Santa. Ma ve ne sono altri che sono degni di nota per il riflesso che gettano sulla cultura popolare del tempo e in particolare sulla straordinaria penetrazione del Cantico anche nel linguaggio più umile. L'episodio su cui mi propongo di soffermarmi ha come protagonista il frate dell'ordine dei Minori incaricato di fare la predica al funerale di Chiara, tal Giacomo di Gonzo da Montefalco. Il frate si era proposto di parlare sul tema, tratto da Prov. 11, 16, «Mulier gratiosa inveniet gloriam». Quando venne il momento, salì sul pulpito ma non fu capace nemmeno di iniziare il discorso che aveva preparato. Invece, senza averci affatto pensato prima, posseduto da una prepotente ispirazione, esordì con queste parole: «Que est ista que ascendit de deserto deliciis affluens quasi innixa super dilectum suum? » Il notissimo versetto del Cantico si sostituisce all'altro, proverbiale ma evidentemente percepito come meno adatto, con un'irruenza che ricorda un momento quasi magico della *Vita Nova*: «Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per sé stessa mossa e disse: “Donne ch'avete intellecto d'amore”». ³² Ma qual è il tema sul quale il frate si propone di parlare? È il tema della 'chiarità' della lode di Chiara, cioè della gloria di Chiara: «Secundum nomen tuum ita et laus tua». ³³ Non diversamente, nella *Vita Nova*, Dante aveva detto che la sua beatitudine risiedeva ormai nella lode della donna sua, e per questo si era proposto «di prendere per materia del *suo* parlare sempre mai quello che fosse loda di *quella* gentilissima». ³⁴

Detto fatto, il frate pronuncia sulla santa vergine delle lodi a cui mai prima aveva pensato, e prosegue con un'audacia, un fervore, un'eloquenza mai prima usata per alcun altro santo. Tanto eccessivo sembra il suo calore che gli altri frati, presenti alla cerimonia, se ne scandalizzano e incominciano a far chiasso. La scena seguente è di una vivacità poco comune nelle vite dei

³¹ Vedi L. PERTILE, *Sul dolore nella «Commedia»*, in *Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Miscellanea di studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di Alberto Asor Rosa, Maria Antonietta Terzoli, Giorgio Inglese, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 105-20.

³² *Vita Nova*, 10.13 (XIX 2).

³³ Entra qui in gioco il principio dell' "interpretatio nominis", per cui si rimanda a *Vita Nova*, 1.2 [II 1] e a quanto scrive G. Gorni nella nota relativa a p. 6.

³⁴ Per il rapporto tra *Vita Nova* e agiografia si rimanda all'ormai classico V. BRANCA, *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella "Vita Nuova"*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1966, I, pp. 123-48.

santi. Alcuni frati incominciano a ridacchiare sotto il cappuccio, altri a scrutare il predicatore con occhi torvi, altri a scuotere la testa, altri a volgere la faccia altrove, altri addirittura a parlare l'un l'altro per dirsi che le lodi del frate alla Santa sono fuori della grazia di Dio. Ma, seppur turbato, il frate non cede né cambia musica; anzi, invece di diminuire, il suo fervore aumenta. Chiara è una stella, la luna, il sole, una pianta in fiore o un oggetto prezioso. Il frate sembra incapace di soddisfare il suo desiderio di parlare di lei; arde dal desiderio di lodarla e non si cura dei gesti di disapprovazione dei confratelli. Alla fine conclude che non la Santa ha bisogno delle nostre preghiere e buone azioni, ma noi delle sue.

Le prediche successive del frate sono più entusiastiche che mai. Ma le malelingue non tacciono e le critiche si fanno sempre più pesanti. Finché un giorno, avvilito da tanta incomprensione, il frate si ritira nella sua cella a meditare. Quel che avviene a questo punto ricorda assai da vicino quel passo della *Vita Nova* in cui Dante, addolorato perché Beatrice gli ha negato il saluto, si ritira a piangere prima «in solinga parte» e poi nella sua camera:

E poi che alquanto mi fue sollenato questo lagrimare, misimi nella mia camera, là ove io potea lamentarmi senza essere udito; e quivi [...] m'adormentai come uno pargoletto battuto lagrimando. Avenne quasi nel mezzo del mio dormire che mi parve vedere nella mia camera lungo me sedere uno giovane vestito di bianchissime vestimenta, e pensando molto quanto alla vista sua, mi riguardava là ov'io giacea.³⁵

Così nel racconto di Berengario, mentre il desolato frate sta per appisolarsi, la vergine Chiara, *mirabili claritate refulgens*, entra nella cella, gli si siede davanti e con volto pieno di gioia gli dice: «Guardami e dimmi se quel che hai detto di me ti sembra troppo». E immediatamente dallo splendore che la circonda si stacca un qualcosa di ancor più sfolgorante, una scintilla di fuoco chiarissimo che tocca il frate e ne invade l'anima. Ora il frate ricorda esattamente quel che ha detto nei suoi sermoni e risponde alla Santa: «Poco»; e la Santa con un sorriso dilettevole (*cum delectabili quodam risu*) e un puntiglio, per così dire, beatriciano: «Poco è detto con minor convinzione di quel che merita». Mentre i due così si parlano, l'anima del frate, illuminata dalla luce di Chiara, ha una visione paradisiaca: la Santa sale in gloria in alto in alto oltre vari ordini angelici, così veloce e così in alto che la capacità visiva e l'intelligenza (*virtus et intelligentia*) del frate non sono in grado di starle dietro. A giudicare dallo splendore e dalla velocità della sua ascesa, il frate immagina che la Santa sia salita nell'ordine angelico più alto.

³⁵ *Vita Nova*, 5.9-10 [XII 2-3], ma vedi anche 1.13-14 [III 2-3].

Qui la scena cambia di nuovo e ritorna intima, si direbbe stilnovistica. Il frate appoggia il capo sul cuscino, e Chiara si pone a sedere sullo stesso cuscino; poi fa passare la mano e il braccio tra il capo del frate appisolato e il cuscino, e con l'altra mano lo tocca dolcemente e lievemente sulla gota. Il modello di questo tenero abbraccio è indubbiamente il Cantico 8, 3: «Laeva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur me».³⁶ Lo conferma lo scambio che segue. Chiara dice al frate: «Guardami ora e vedi se sono bella» (*Inspice modo et vide si sum pulcra*). Così dice nell'ultimo verso del congedo la canzone di Dante *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*: «Ponete mente almen com'io son bella!»; e così dirà la Gloria a Petrarca: «Amico, or vedi / com'io son bella» (*Canzoniere* CXIX 36-37). Assorto nella beatitudine, il frate non riesce a parlare, ma nella sua mente pronuncia queste parole: «Mirabile è la tua bellezza, o santa vergine». Nel frattempo alza il capo e si sforza di guardare Chiara con i suoi occhi corporali. Ma tanta è l'abbondanza di fulgore, tanta la chiarezza che splende dalla vergine Chiara, che gli occhi del frate non riescono a sostenerla, anzi, abbagliati dal fulgore del lume di lei, rimangono sbigottiti (*stupebant*) e, percossi, perdono la loro naturale capacità di vedere (*naturalem videndi potentiam amittebant*). È un motivo che ricorre spesso nell'opera di Dante, dalla *Vita Nova* al *Convivio*, alla *Commedia*; un motivo che, come ho mostrato altrove, deriva da un altro versetto del Cantico: «Averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare fecerunt».³⁷ Si pensi anche soltanto a *Par. XXX* 46-51:

Come súbito lampo che discetti
li spiriti visivi, sí che priva
da l'atto l'occhio di più forti obietti,
così mi circumfulse luce viva,
e lasciommi fasciato di tal velo
del suo fulgor, che nulla m'appariva.

Ma ritorniamo al testo di Berengario. Di nuovo Chiara colpisce dolcemente con la mano la gota del frate e gli ripete la stessa domanda: «Guardami e dimmi se sono bella». Al che il frate, riprese le forze del corpo, risponde con quelle parole del Cantico che aveva preso per tema della sua predica, e dice finalmente con la sua bocca (*ore loquendo dixit*): «Tota pulcra es amica mea, et macula non est in te».

³⁶ Così ha già notato CHIARA FRUGONI, *Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi*, in *Mistiche e devote nell'Italia tardomedievale*, a cura di D. Bornstein e Roberto Rusconi, Napoli, Liguori, 1992, pp. 127-55, aggiungendo giustamente che il modello del Cantico «si è sovrapposto al ricordo dello struggente abbraccio della Madonna al figlio morto, disteso, come su un letto, sul suo sepolcro», p. 132.

³⁷ Vd. PERTILE, *La puttana e il gigante* cit., pp. 121-33.

A questo punto il frate incomincia a chiedersi a qual cosa il colorito della vergine possa essere assimilato, e quando ormai tutti i paragoni gli sembrano insufficienti rispetto alla bellezza e allo splendore di lei, gli viene in mente il colore del cielo a occidente dopo il tramonto, quando il tempo è sereno e nessuna nube lo offusca.³⁸ E mentre a questo colore paragona il fulgore che continua a durare nel volto di Chiara, il frate va assimilando al colore dell'oro più fulgido e puro l'altro colore in cui Chiara sembra nel frattempo mutare.

Il frate è assorto in contemplazione quando Chiara per la terza volta lo percuote e gli chiede se gli sembra bella come lui andava dicendo nelle sue prediche. E tenendo la mano posata e ferma per un po' di tempo sulla gota che aveva prima con dolce tocco percosso, infonde nell'animo di lui un profondo senso di sicurezza.³⁹ Allora il frate ripete quel che aveva detto poco prima: «Tutta bella sei, amica mia, e non c'è macchia in te». Al tocco della mano della vergine il frate sente emanare da lei un'indicibile dolcezza (*delectationem quandam indicibilem*), tanto che l'anima sua e il corpo suo in tutte le loro parti si sentono colmare di consolazione e mirabile diletto impossibile da descrivere. Solo questo può dire, che persino le dita dei piedi (!) e le altre parti del suo corpo che per loro natura non possono normalmente ricevere o sentire nessuna o scarsissima sensazione di piacere, in quel momento in un modo del tutto sovrannaturale traggono da quella abbondanza di consolazione la stessa pienezza di piacere che per loro natura ricevono e sentono la lingua o l'occhio o le altre parti del corpo.

E allora il frate incomincia a guardare la vergine Chiara con maggiore attenzione, e mentre la guarda si rende conto che in qualsiasi parte la guardi, la vede nella sua interezza. È così trasparente e chiara che, mentre la guarda per fuori o solo in parte, la vede anche per dentro e per un'altra parte. D'altre vesti non sembra infatti vestita, ma soltanto della chiarezza di quella luce e splendore (*Vestimentis autem aliis non videbatur induta, sed erat tantum induta claritate illius luminis et splendoris.*)⁴⁰ E dopo essere rimasta così per un lungo lasso di tempo, Chiara ingiunge al frate di riferire questa visione al padre guardiano del monastero dei Minori di Montefalco che le era ostile.⁴¹ E così si chiude l'episodio.

³⁸ Qualcosa ricorda qui la trasparenza di un famoso notturno dantesco: «Quale ne' plenilunii sereni / Trivia ride tra le ninfe eterne / che dipingon lo ciel per tutti i seni»...

³⁹ Per il testo presentato fino a questo punto si vedano le pp. 407-09 dell'ed. Semenza.

⁴⁰ Come non ricordare l'incipit cavalcantiano: «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira, / che fa tremar di chiaritate l'âre»?

⁴¹ Questa ultima parte si legge alla p. 445 dell'ed. Semenza.

L'incontro di Chiara con il *Christus patiens*, rappresentato nell'anonimo affresco di Montefalco, e le esperienze mistiche del giovane predicatore raccontate nella *Vita* della Santa sono testimonianze di un genere di devozione popolare assai diffuso nell'Italia centrale dei primi decenni del Trecento. Come ho cercato di mostrare, queste testimonianze trovano riscontri puntuali in alcuni temi fondamentali nell'opera di Dante: nel *Purgatorio* la ricerca «del buon dolore ch'a Dio ne rimarita» (*Purg.* XXIII 81); nella *Vita Nova* e nel *Paradiso* le visioni mistiche, il dialogo con la santa/amata, la dolcezza di lei, il fulgore abbagliante della sua luce, l'ineffabilità dell'esperienza estatica. Il dato più notevole è però il fatto che questi elementi sembrano essere il frutto dell'elaborazione culturale del Cantico dei Cantici. Non tanto il Cantico come testo isolato o "fonte" più o meno riconosciuta, quanto il Cantico come nucleo semantico e suggestivo insieme di immagini, cioè come discorso amoroso su cui si struttura sia l'esperienza mistica che il suo racconto. Penso all'amore fra gli sposi, la bellezza sconvolgente dell'amato/a, la ricerca affannosa dell'uno o dell'altra, il piacere indicibile della loro unione, le nozze mistiche sulla croce, e via dicendo. È un discorso che all'altezza del Due-Trecento sembra essere divenuto patrimonio comune della cultura, dotta e popolare, del tempo. Da questo nucleo nascono a loro volta, almeno in parte, testi come appunto la *Vita Nova* o la *Vita* di Santa Chiara, ma anche – e questo è, a ben vedere, il risultato più clamoroso – stili di comportamento e di vita vera e propria. Si verifica insomma un processo che, in attesa di nuove e più ampie verifiche, mi sembra si possa riassumere in questi termini: l'originale epitalamio biblico, in un primo tempo allegoricamente interpretato al fine di spegnere l'ardente sensualità della lettera, coonestà ora i termini decisamente sensuali in cui si vive e racconta l'esperienza mistica.